



TITLE:

エルンスト・ブロッホの音楽哲学 について

AUTHOR(S):

好村, 富士彦

CITATION:

好村, 富士彦. エルンスト・ブロッホの音楽哲学について. ドイツ文学研究 1976, 22: 26-80

ISSUE DATE:

1976-08-21

URL:

<http://hdl.handle.net/2433/184956>

RIGHT:

エルンスト・ブロッホの音楽哲学について

好 村 富 士 彦

エンサイクロペディア的な包括力を持つマルクス主義者エルンスト・ブロッホの思想は、近年そのさまざまな側面にさまざまな角度から光が当てられ論究されつつあるが、彼の音楽についての著作はこれまで一番取り上げられず反響の少いままに放置されている部分といえよう。最近刊行されたブロッホの美学関係の著述のアンソロジー『予象の美学』¹⁾にも音楽哲学に属するものは、まったくといってよいほど含まれていない²⁾。しかしブロッホの思想の出発点としてきわめて重要な処女作『ユートピアの精神』の中で、「音楽哲学」は中心をなすもっとも大きな章を占めていることから察せられるように、ブロッホの音楽哲学は彼の思想の形成に重要な役割りを果たしており、いわば彼の哲学のエッセーリッシュな部分を説明する鍵を秘めているといえる。

それゆえこれからブロッホが音楽哲学において意図したものが何であり、それがブロッホの思想の形成にどのような意味を持ったかについて考察してゆきたい。

エルンスト・ブロッホは一八八五年にライン河畔のルートヴィヒスハーフェンにバイエルンの鉄道官吏の子として生まれた。⁽⁸⁾ ルートヴィヒスハーフェンはI・G・ファルベンで知られる工業都市であり、ブロッホ自身「ルートヴィヒスハーフェン——マンハイム」というエッセイの中で書いているように、油と煤で汚れた没趣味な街で、「そこではヴァッサーマンやトーマス・マンといったより古い層の手のこんだ市民問題は生じる余地はない」ような、まさに「後期資本主義の純粹で・生で・冷たい・幻想的な顔⁽⁹⁾」を持った都市であった。その対岸にはブロッホがしばしばそのルートヴィヒスハーフェンとの対照性を強調している文化都市マンハイムがある。「反対側にはマンハイムの古い静かな文化があり、オペラの仕切機敷でおしゃべりするブルジョアジーがいました。そこはかつて選帝侯の貴族カール・テオドーアの居城でしたが、彼は十八世紀の中頃にミュンヘンに移りました。劇場は素晴らしい建物で、私はそこでもこんなに愛好している音楽をはじめて知ったのです。もし私がまたまいくばくかの哲学的な才能を持っていなかったなら、私は作曲家とまではゆかぬにしても、指揮者になっていたでしょう。⁽¹⁰⁾」ルカーチを交えたラジオ向けの座談会でブロッホはこう語っているが、最後の言葉は哲学者ブロッホの音楽へのなみなみならぬ愛着を率直に示していて興味深い。

一九〇五年に故郷の町のギムナジウムを終えたブロッホはこの年から翌年にかけてミュンヘンに移り住み、その大学で哲学を学んだ。当時のミュンヘンはベルリンと並ぶドイツの文化の中心地であり、もっとも活

氣にあふれた芸術の都であつて、あらゆる分野の前衛が集まつていた。ユーゲント様式はここを中心に広がつたし、間もなくF・マルク、カンデインスキーらの「青い騎手」の活動が始まる地である。音楽の分野でもリヒャルト・シュトラウスが指揮に作曲に活躍していたし、ヴァーグナーの歌劇の上演ではバイロイトをしのぐ輝かしい伝統と高い水準を誇っていた。

一九〇七年から一九〇八年にかけてブロッホはヴュルツブルクの大学に移り、そこで哲学を研究するかたわら、音楽と物理学を学んでいる。ここで彼はオスヴァルト・キールペの指導のもとで博士論文「リッケルトと現代認識論の問題に関する批判的論究」を書き上げて博士号を得た。その後はさらにベルリン、ハイデルベルクなどを転々とするが、一九一一年以後はガルミッシュに滞在することが多くなる。一九一三年にこのガルミッシュでリガ出身の女流彫刻家エルゼ・フォン・ストリツキーと結婚した後、一九一四年から一九一七年まではミュンヘンから南に下ったイーザル溪谷のグリニーンヴァルトに主として住むようになった。これから論ずる「音楽の哲学」を中心的部分とする処女作『ユートピアの精神』は一九一四年から一九一七年まで、ちょうどこのイーザル溪谷に住んでいた間に書かれ、一九一八年にミュンヘンのダウンカー・ウント・フンブロート書店から出版された。こうしてみるとミュンヘンを中心とする南バイエルンは思想家ブロッホの青春の旅の最初の目的地であると同時にその終点であるばかりでなく、その旅の時期に彼の内部で熟した果実の収穫の地でもあったことがわかる。ブロッホは自己の青春を回顧してこう書いている。「ほとんどの青春にもある、数々の脱出の計画、美しい、見知らぬ地への。だがそれは見知らぬ地でなく、自分に親しい地であつた。」ミュンヘンおよび南バイエルンはブロッホにとって「自分に親しい地」であつた。もちろんこれはたとえばルートヴィヒスハーフェン

がバイエルンの一部だからという意味ではおよそなく、初めて接するミュンヘンの文化や南バイエルンの自然、バロック建築の中にブロッホが自分に親近性をもつもの、ブロッホ風にいえば「隠された自己自身」を見出したことを意味している。このように『ユートピアの精神』がミュンヘンおよびバイエルン地方の自然のおよび精神的風土を背景に成立していることは、この作品の基調に独特な色合いを与えているといえる。

この時期にブロッホの経験したことで逸すことのできないのは、ジェルジ・ルカーチとの出会いだった。ブロッホは一九一〇年の冬にブダペストでそのころ郷里に帰っていたルカーチと知りあった。以後二人の間は急速に親密になり、一九一二年に二人は一諸にイタリー旅行をしたり、ハイデルベルクに滞在して、連れだってしげしげとマックス・ヴェーバーのサークルに出入りしたりした。二人は思想的にも人間的にもきわめて密接に結びつき、相互に深い影響を与えあった。ブロッホはこの友人関係を「通底管」(Kommunizierende Röhren)とか「共棲」(Symbiose)という言葉で表現している。このルカーチとの「共棲」の時期と『ユートピアの精神』の書かれた時期は重なりあっているのだが、その辺の関係をブロッホ自身は次のように回顧している。

こういったことすべて(マックス・ヴェーバーのサークルに出入りして見聞したことなどを指す——訳者)は奇妙な形で一諸に起こりました。しかし中心になったのは三、四年続いたルカーチとの真の共棲でした。私たちはきわめて親近な関係にあったので、二人は通底管のように通じあっていました。私はいくどもハイデルベルクを離れました。ガルミッシュに私の書斎を置いていたものですから。ガルミッシュとハイデルベルクをいったりきたりました。ガルミッシュで私の哲学の冒頭の筆が下ろされたのです。だからこれはバイエル

ン生まれで、私が窓から眺めていたアルプスにふさわしいものでありたいという意志をもって生まれたのです。私たちが別れて、私はガルミッシュに、そしてルカーチはハイデルベルクやその他のところにいることがあって、一、二カ月後に私たちが再会したとすると、私も彼も相手がやめたところからすぐ話し始める、あるいは考え始めるということができました。その間私たちはたがいに話しを交していなくても、二人の心の中にはまったく同じことが起っていたのです。

そのため私たちはいくつかの対立をいわば合成的に作り出すことによって、私たちの名づけるところの「食い違いの自然保護区域」を設けたほです。私たちはとりわけ枢密顧問客とその夫人（マックス・ヴェーバー夫妻を指す——訳者）のサロンでは団結していました。このサロンに私たちはやむをえず通ったり、あるいは常連で通っていました。もちろんこの場合「やむをえず」というのは私の方で、「常連で」いたのははるかに人好きのするゲオルク・ルカーチの方でしたがね。

以上見てきたように、ブロッホの青春時代は、銀行家の息子であったルカーチほど裕福でないにしても、かなり恵まれた境遇にある青年のそれとすることができる。しかし青年ブロッホの沸き立つ精神的活力は、その強い内面への志向にもかかわらず、小市民的生活の庇護のもとで自己の内面に沈潜し、精神文化の粹を賞味することに満足しなかった。少年期の反抗心はいまや鋭い批判精神にまで高まり、社会主義思想にその自己表現の道を見出していた。すでにギムナジウム時代に社会民主党の編集者との接触を持っていたブロッホは、第一次大戦が始まる頃には確固とした反戦主義者になっていた。当時彼が書いた政治的檄文を見ると、カウツキーに代表され

る第二インターナショナルの「城内平和」政策をはっきりと拒否しているばかりでなく、独立社会民主党のハーゼの動揺をも鋭く批判するような観点を持っていたことがわかる。⁽⁸⁾すでに一九一七年頃にプロッホは、スパルタクス団に属するカール・リープクネヒトやローザ・ルクセンブルクたちに近い立場に立っていたといえる。そして一九一七年に「ヒンデンブルクとルーデンドルフの戦争に対する抗議の意味で」⁽⁹⁾ハイデルベルクの社会科学・社会政策文庫の委託をうけてベルリンにゆき、「スイスにおける政治的プログラムとユートピア思想」⁽¹⁰⁾について研究するかたわら、そこでフーゴー・バルとその妻エミー・ヘニングスを中心とするスイスの反戦主義者のグループと接し、『平和の見張り』>Die Friedenswache<や『自由新聞』>Die Freie Zeitung<などに寄稿して反戦、反軍国主義の論陣を張った。そして一九一八年の春には『ドイツにとって軍隊の敗北は損失か、有益か』と題する政治的パンフレット⁽¹¹⁾を出し、軍事的敗北を厭わず戦争を終結すべきことを訴えている。(ちなみにこの頃にプロッホはバル夫妻の隣に住んでいたベンヤミンと知り合った。)⁽¹²⁾

一方一九一七年の暮にブダペストに帰っていたルカーチは以前の談話会の仲間であるベーラ・バラージュ、カール・マンハイム、アルノルト・ハウザーらと「精神科学自由学院」をつくり、活潑な文化活動を行っていたが、その内容はドストエフスキーやマイスター・エックハルトが討論の対象の中心になるようなきわめて観念論的色彩の濃いものであった。⁽¹³⁾ルカーチはヴェーバーのサークルに出入りしていた当時すでに「市民社会、自由主義、立憲国家、議会主義、修正主義的社会主義、啓蒙主義、相对主義および個人主義にはっきりと反対の立場をとっていた」⁽¹⁴⁾とはいえ、その関心は主として美学、文学、宗教に向けられていて、彼のグループの他の仲間と同様非政治的であった。そのルカーチが一九一八年に創立間もないハンガリー共産党に入党したことは、彼の身

近な仲間にもきわめて唐突な印象を与えた事件であった。「ルカーチがコミュニストになったとの知らせは、かれの友人たちには寝耳に水だった。かれの回心は、二つの日曜のあいだの幕あいに起こった。サウロが一転してパウロになった。」(アンナ・レスナイとの対談記録による。)⁽¹⁵⁾

その後ルカーチはベーラ・クンの革命政権に参加して、教育人民委員兼第五赤軍師団付政治委員をつとめたが、政権の崩壊後かろうじてオーストリアへ亡命し、そこで逮捕され、ブロッホやマン兄弟らの訴えで無事釈放され、ウィーンでの国際共産主義運動に参加するというきわめて波瀾に富んだ政治体験をくり抜けることになる。これに比べるとブロッホはミュンヘン・レーテ政権当時はベルンにいたせいもあり、このような直接的な政治参加の経験はなかった。しかし一九一七年までの段階で比べてみると、首尾一貫して政治に積極的な姿勢を示しているのはむしろブロッホの方であって、ルカーチは共産党に入るまでは政治的機文はまったく書いていないし、反戦運動にも冷淡であつたふしが見られるほど、非政治的であつたといえる。⁽¹⁶⁾

いずれにせよ、二人のこのような政治的な姿勢の底には、「革命的メシアニズム」⁽¹⁷⁾の思想が共通して流れていること、それが二人のマルクス主義への接近の性格を強く規定していたことを、私はすでに他のところで示しておいた。⁽¹⁸⁾従つて二人の「共棲」関係に次第に生じてきた裂け目は、このような政治的な方向性に関わるものでなく、むしろ多分に美学的な見解の相違に由来するものであつたことは、後年の表現主義論争と考え合わせて、注目し値いしよう。ルカーチとの間に生じた裂け目について、ブロッホ自身は次のように回想している。

私はいまやフランツ・マルクとカンディンスキーの初期の絵を知りました。『青い騎手』が現われていま

した。新音楽も。まったく別な世界、心を安んじさず位置の測定でなく、破壊された対象性、否定された対象性をともなった、未知のものへの探険です。記号の探求、既成の世界にはまだ全然存在しないものを求める探求——とりわけカンディンスキーの素描やグラフィックがそうでした。それで、私がそれまでルカーチの言うことが絶対に正しいと思っていた分野、すなわち絵画において、まさにそこにおいて対立が始まって、万事がもはや噛み合わぬようになりました。当時すでに私には新古典主義ネオクラシスムはなはだ高尚ではあるが、きわめて不毛な亜流に思えていました。「新」は少しも新しくなく、かつて素敵な味がした古いコーヒーを沸し直すようなもので、いくら暖めても何の足しにもなりません。そこでここから裂け目が生じたのです。

裂け目は当時、つまり一九一六年頃私が書いた「装飾の制作」という表題の論文の中で明瞭になりました。テーマは装飾そのもの、起こりつつあったあまりにも即物的な芸術に直面して狼狽する装飾という意味だけでなく、美術史において十分に考察されていないと思われるたなにかとしての装飾ですが、それをそれがもつ哲学的意味において——ルカーチにとって当時まだ禁じられていなかった硬い言葉を避けないで使えば——形而上学的な意味において探求したのです。文字としての装飾、物の文字、外界の文字、その外界が提示する諸形式で「書かれた」文字としての装飾です。「対象性」の喪失において、別の対象性が強調されました、まだ出現しない対象性が。仮装した装飾が押しよせてきて、解決が必要なのに、その解決はもつれていています。その背後にまだ外に現われていない「まだ……ない」が発酵しています。まして音楽においてはそうです。音楽はもともとと確固とした対象とは何ら関係なく、なにか近づきつつあるものを耳で聞くことなのですから。

かなり詳細な音楽の哲学と結びついて、私の著書『ユートピアの精神』が成立し、スローガンである「ユートピア」がいまやすえられたのです。⁽¹⁹⁾

自らについて語ることの少なかったブロッホがこの回想的会話の中で、ルカーチとの思想的「共棲」関係に「裂け目」が生じたいきさつについて語っているのは貴重だが、同時に回想のこの部分は『ユートピアの精神』の成立の微妙な過程についての証言となっていることも見逃せない。これによるとテキストの上からはまだはっきりと表われていないが、すでに「装飾の制作」を書く段階で、ブロッホのルカーチに対する批判はかなり明瞭に意識されていたことになる。初版において「装飾の制作」の次に収められた「喜劇的主人公」と題するドン・キホーテ論は、明らかにルカーチの「悲劇の形而上学」の対抗作品的性格を帯びているのだが、この原型は一九一六年末に出た雑誌『ディ・アルゴナウテン』に載った「ドン・キホーテと抽象的アプリアリについて」というエッセイの中に見出される。このことによっても、先のブロッホの発言のうちのルカーチ批判の文章化が一九一六年頃から始まったという点は裏づけられる。

このような裂け目が顕著に意識される以前には、二人はよく連だってマックス・ヴェーバーのサロンに出入りしていたことは、先に見た通りだが、ブロッホとルカーチの基本的には体質的なものにとづくといえる性格の相違に対して、ヴェーバーその人がきわめて対照的な反応の仕方を示していたことが、当時ヴェーバーの近辺にいた社会学者バウル・ホーニヒスハイムによって報告されている。

しかしこの種の「ヘーゲル主義をめぐる——訳者」議論は、マリアンヌが夫の伝記の中で名づけたところの二人の「両極的人物」が引き起こしたセンサーションのために、比較的短い期間にせよ注意を引かなくなった。それはゲオルク・フォン・ルカーチと彼の当時の友人エルンスト・ブロッホであった。……

……彼「ヴェーバー」は私におよそそう説明した。「ルカーチはたとえばチマブエの絵（……）を見てひとつのことを会得した。すなわち文化は拘束性と結びついてのみ存在できるのだと。」自分にとって神聖であったすべてのものに対して鋭く対立する考えを「ルカーチの中に」見出していたにもかかわらず、ヴェーバーはこのすぐ後にこうつけ加えた、「ルカーチと話したときは、私はそれについてなお数日考えずにはいられない。」これと対照的に彼は同じ話しの中でこうつけ加えた。「これに対して、ブロッホと会うときは、私はまずその前にした話にもう一度もどらねばならない。この男は自分の神に満たされているが、私はともかくも一人の科学者であるのだから。」

このようにブロッホがヴェーバーに与えた印象は、まったくかんばしくなかった。ヴェーバー自身は、このルカーチと対照的なブロッホに対する自己の反応を、あくまで学問的な次元の問題と考え、決してパーソナルな次元の問題とは考えていなかった。だからこそこたとえはあるときホーニヒスハイムがブロッホを弁護して、彼の言っていることは何か新しい独自のことなのだから、自律性の価値を認めるヴェーバーの原理からして当然尊重されてしかるべきだ、と述べたとき、ヴェーバーは「知的誠実さ」の義務を強調してこう言ったという。「よろしい。だがそれなら、いやしくも哲学者を自称する人は、どうかまず最初に自分の主張することを認識論的に基礎

づけてもらいたいものだ。そうすれば、それ以上のことはおのずから明らかになるだろう。」

ヴェーバーにとって音楽は「生活必需品」であり、ふだん彼はこの趣味を分ち持つ人に対しては好意的であった。しかしブロッホに対してはそうはゆかなかった。当時ヴェーバーはいわゆる彼の「音楽社会学」、より正確には「音楽の合理的な、および社会的な基盤」という論文を書こうと努力していた。主観的な解釈や評価をいっさい控えて、もっぱら西洋音楽の合理化の過程を社会学的な視座から、客観的に、科学的にとらえようとするこの未完の試みに従事していたヴェーバーは、主観性を強調し、音楽の持つ形而上学的超越性にその独自の価値を見出そうとするブロッホの音楽哲学に対して、激しい反撥を感じたようである。ホーニヒスハイム（彼自身も音楽社会学の専門家であった）は次のようなエピソードを伝えている。

またあるとき、われわれはつぎのようなことも経験することができた。そのときヴェーバーは、彼によれば経験的に確認可能である事実を、ブロッホに対する反論として提出したのに、ブロッホがそれを無視したそのやり方にひどく腹を立てた。それはしばしばあったように、彼らが音楽理論に関する話を話していたときだった。そのときブロッホは「形而上学的なものの中へ超越した」ような一般的な主張を行っていた。ヴェーバーはふだんからよく調べていたアジア民族の音楽からいくつかの事実を彼につきつけたが、ブロッホはまるきり受けつけようとしなかった。数日後私がヴェーバーと二人きりでいたとき、彼は自分から再びこのことを話した。この場合私はブロッホを弁護しようにも、どうにも仕様がなかった。しかしヴェーバーは私の反抗癖をよく知っていたので、私がそんなことをしはしないかと明らかに恐れていた。だから彼

は私にはほとんど一言も言わせずに、ひどく興奮してこう言った。「君自身それを聞いていただろう。君はその場にいたのだから、そうとも、私は正確にそれを覚えている。あの男は学問的に真面目に相手にすることとできないよ。」結局ヴェーバーをそんなに怒らせたのは、決してブロッホの学問体系の内容でなく、むしろ彼の態度の予言者の性格だったのである。²³

社交的で「人好きのする」ルカーチとは顕著なコントラストをなすこのようなブロッホの態度に反撥を示したのはマックス・ヴェーバーひとりではなかった。ホーニヒスハイムはさらにこう証言している。「そして彼〔ヴェーバー〕は日曜の午後の〔ヴェーバー家の集まりの〕習慣と雰囲気がブロッホによって害われると感じたが、それだけでなく、彼の友人たちもそうだった。事実彼らのうちの幾人かは、ブロッホのために来なくなったほどであった。」²⁴ ヴェーバーはブロッホに対してひどく腹を立てたとき、次のような言葉すら女性の子のマリア・ベルナイスに洩したという。「私は彼〔ブロッホ〕の家に荷物運搬人を送って、彼のトランクを荷作りさせ、それを駅に持って行かせて、彼を立ち去らせてしまいたい。」²⁵

青年時代のブロッホのプロフィールをしのばせるいくつかのエピソードをあげてきたが、もちろんここに現われたヴェーバーの判断が、これから論ずるブロッホの音楽哲学の価値を正当に評価したものであるとは筆者は信じていない。ホーニヒスハイムの言う通り、ヴェーバーがブロッホに反撥したのは「決してブロッホの学問体系の内容でなく、むしろ彼の態度の予言者の性格だった」という面が多分にあったろう。しかしまたブロッホの音楽

哲学的方法的なものの中にヴェーバーの実証性をよせつけない傾向があることも認めざるをえない。その方法的な特徴も以下で明らかにするつもりである。いずれにせよホーニヒスハイムの回想は、『ユートピアの精神』を著す以前の無名の青年ブロッホが、当時のドイツの学問的世界のひとつの中心的サークルでどのように遇されていたかを知るうえで、恰好な手がかりを与えてくれるものといえるが、それ以上のものではない。

一一

『ユートピアの精神』^(26a)の本文全三四六頁のうち中心をなす一六〇頁を「音楽の哲学」の章が占めていて、いわばこの本の核心をなしているのだが、^(26b)これをこの本の他の章と切り離して論ずることの危険は、いくら強調しても足りないであろう。すでに私が他の個所で論じたように、⁽²⁷⁾この『ユートピアの精神』の各章は、人間の生、思索、および表現といった諸営為を、人間にとって隠されている真の自己自身との出会いを窮局的目標とする人間の自己探求の諸局面としてとらえる、ブロッホの雄大なスケールの哲学的構想の中に有機的関連をもって位置づけられており、各章は一見関係のない領域を扱っているように見えても、それら相互の間には深い内的関連を持つていのである。したがってこの「自己自身との出会い」という中心テーマとこの書の各部分との関連をつねに念頭においてこそ、はじめてその部分のもつ独自の意図を明らかにしうるのである。しかしここでは『ユートピアの精神』の全体を扱う余裕はないので、とりあえずこの「音楽の哲学」が属している「自己自身との出会い」という表題をもつより大きな区分けの中でこの「音楽の哲学」に次いで二番目に長い章である「装飾の制

作」の基本テーマを要約するにとどめておく。

たとえばつばのような工芸品に見られるように、人間の手によって作り出されたものの中には二つの要素が混じりあっている。そのひとつは火うち石に代表される実用的機能であり、他のひとつは舞踏面に代表される自己の姿を刻印したいという人間の欲求に応じた要素である。この二つの要素は人間の製作するものにはつねに入り混じって含まれているのだが、資本主義社会においてこの二つの要素の分離は徹底的になされ、前者は技術的な冷たさというひとつの極に達し、没趣味で安価な製品を大量に生み出すが、他方また技術のもつザッハリヒな機能的側面は反奢侈的な表現主義芸術を生む可能性に道を開いてもいる。

また後者の要素はこの技術の生んだ即物的な新しい芸術に挑戦されて逆に装飾という「過剰なもの」へと志向することによって、自己を技術的冷たさの対極として純化させて現わすことになる。この「過剰なもの」の地下水的流れをたどれば、バロック、ゴシックの美術品からさらにさかのぼって原始人のトーテムや舞踊面にいたる。この流れを現代において受けついでいるのは、ゴッホ、セザンヌ、ピカソからさらにマルク、クレー、カンディンスキーらの表現主義の絵画であり、これらの絵画はわれわれにとって未知である真のわれわれ自身（集合体としての）の姿をかくしている封印を意味している。

以上の要約はおよそ要約ともいえないような乱暴なものだが、ここで大切なポイントは、ブロッホはゴシック、バロック美術や表現主義を「自己自身との出会い」を志向する人間の重要な諸営為のひとつと認めてはいるが、「せいぜいのところ封印であるにとどまり、考えうる限り最後の音楽と考える限り最後の形而上学のように、われわれのもっとも内的に凝集したもの、^{イデオグラム}「われわれ」という根本問題と一致した表意文字ではない」とみなし

ている点である。つまり美術という分野は本来芸術哲学的に見て、人間の自己自身との出会いのかくされた地点がどこにあるかを暗示的に示すことはできても、音楽がそうであるように、自己自身との出会いの直接的表現とはなりえないのだという意味をこめて、ブロッホはここで「封印」(Siegel) という語を用いているのである。

このようにブロッホは他の諸芸術に比べてとくに音楽に優先的地位を与えているが、その根拠はどこにあるのだろうか。この根拠が明らかになるのはこの論文がすべてを言いつくした後でしかないはずだが、先まわりして言えば、ブロッホのこの考えはドイツ・ロマン派の流れを汲む音楽観に由来するという見方がある。ブロッホの音楽哲学を正面から論じた数少ない論文の著者であるティボル・クナイフとハインツ・ペツォルトは、ともにブロッホの音楽哲学の根底にショーペンハウアーに代表されるドイツ・ロマン派的音楽観があることを指摘している。⁽²⁹⁾ たしかにヴァッケンローダーにはじまり、ティークやE・T・A・ホフマンらドイツ・ロマン派の文学者は音楽に対して特別の関心を抱いていて、他のあらゆる芸術よりも彼らの精神に親近な表現手段と見なしてきたことはよく知られており、この流れはショーペンハウアー、ニーチェにその哲学的表現を見出している。たとえば次のショーペンハウアーの一文はそのままよい例である。

それゆえ音楽は決して他の諸芸術のようにイデアの模倣ではなく、意志そのものの模倣であるが、イデアというものもまた意志の客体性なのである。それゆえ音楽の効果は他の諸芸術よりもそれだけはるかに力強く、感動的なものである。というのも他の諸芸術は影について語るにすぎないのに、音楽は本質を語るからである。⁽³⁰⁾

あるいは

音楽が他のすべての芸術と異なっている点は、それが現象の模像ではなく、あるいはより正しくは、意志の適的な客体性の模像ではなく、直接に意志そのものの模像であり、それゆえ世界の形而下的なものすべてに対しては形而上的なものを、すべての現象に対しては物自体を表現している。これにしたがえば、世界を体現された音楽とよぶこともできるし、体現された意志とよぶこともできよう。それでこのことから、音楽がすべての絵画を、いや現実生活と世界のすべての場面をただちにその意味を深めた形でひき立たせてみせる理由が説明できる。当然ながら、音楽のメロディーが所与の現象の内的精神に類似していればいるほど、それだけいっそうひき立たせる度合は大きくなる⁽³⁾。

たしかにこのような音楽観は、音楽を他の芸術よりも優先的に位置づけるブロッホの哲学と傾向的に類似しているといえる。また他のロマン派的音楽観の種々な影響の痕を、ブロッホの音楽哲学の中に見出すことも、決して難かしいことではない。にもかかわらずブロッホの音楽哲学をロマン派やショーペンハウアーの無批判な継承者と見なすことは、ブロッホの思想の一面的な単純化に通じ、彼の哲学の本質的な部分を見誤ることになる。というのは、ここにブロッホの過去の文化遺産ないし伝統へのかかわり方のひとつの典型的な例が表われているからである。

たんに音楽観にかぎらず、総じて伝統的なものは、それがブロッホにとって継承に値いするかぎりでは、ブロッホのいわば知能犯的な略取の対象とされる。彼はその内部にしのび入り、その所有者（つまりブルジョアジー）さえも持ちあわせぬ独自の *Inventar*（在庫品目録）をつくりあげ、その内在的批判を通じて、伝統そのものを解体へ導きつつ、その内にある未来に役立ちうる要素をこっそりとひきさらってくる。しかもその場合従来の正統マルクス主義者たちが好んで継承を強調する、優性遺伝因子ばかりでなく、ときにはそれが禁忌するネガティブな要素をも含んでいるところにブロッホの真骨頂がある。ブロッホが一九二三年に刊行した『この時代の遺産』は、この伝統継承の問題を当時の緊急な政治的課題であったファシズム批判の視点から行った、すぐれてアクチュアルな政治的・哲学的論文集だが、この中でブロッホはこう書いている。「遺産をゆずってもらいたい当の伯母さんが死んでくれない話にならないが、その前に部屋の中をよく見廻しておくことはできる。」⁽³²⁾ しかももとブロッホは、ヘルムート・G・ビュートが指摘しているように、「その伯母さんが死ぬまで待つつもりはない」⁽³³⁾のだ。

だからブロッホがたとえショーペンハウアーの音楽哲学の諸カテゴリーを自家薬籠中のものとしていることを認めるとしても、先の引用文中に見られる音楽を「意志」そのものの模倣とする、ショーペンハウアー哲学の根幹とかかわっている定義を、「ところどころヴァーグナーにはあてはまるが、個別的に不確定的な過渡的状态を本質的に永遠化する」ものとして「根本的に間違っている」⁽³⁴⁾と断じ、しりぞけていることを見逃してはならないだろう。またドイツ・ロマン派の文学的音楽に関する発言のうちで、ブロッホがとくに肯定的に引用しているのはE・T・A・ホフマンと並んで次のジャン・パウルの言葉であるのも意味深いものがある。「なにゆえに人

びとは忘れてゐるのだろう。音楽が喜ばしいまた悲しい感情を倍に強めること、いやそれ自体を創り出しさえすることを。音楽が私たちをどの芸術よりも強力に、圧倒的に喜びと悲痛の間を中間の移行段階もなく瞬時のうちにこちらから向うへと突き落すことを。そうだ、なぜ人びとは音楽の一段高い独自性を忘れてゐるのだろう。その郷愁の力強さを、それも捨て去った昔の国への郷愁でなく、まだ踏んだことのない国への郷愁、過去への郷愁でなく、未来への郷愁の力強さを、⁽³⁵⁾（傍点は好村）ここでは明らかに音楽の持つユートピア的機能が問題になっており、その限りでロマン派的音楽観が肯定的に引用されているのだ。

ともかくこのような音楽の「近づきつつあるものを耳で聞く」⁽³⁶⁾というユートピア的機能が強調され、ひき出されることによって、ブロッホが構想する宇宙的規模を持った人間の歴史、すなわち人間が隠された自己自身を尋ね歩き、真の自己自身に出会う過程として終末論的に把握された人間の自己形成と自己表出の歴史の中で、音楽は自己自身を直接に聞くこととして、言えかえれば、自己自身へ通じる道のもっとも内的なそれとして、ブロッホのユートピア哲学の核心的な位置を与えられるのである。

三

われわれはただわれわれ自身を聞くだけだ。

なぜならわれわれは外部に対して次第に盲目になりつつあるからだ。⁽³⁷⁾

ブロッホの音楽哲学の冒頭の「夢」と題された短い序章はこれらの言葉で始まる。へブルックナー開^{アッファング}始」という言葉があるが、それと似た意味でへブルロッホ開^{アッファング}始」という言葉でブロッホのそれぞれの文章の冒頭を特徴づけたとしてもおかしくない。縹渺とした神話の世界の霧のようなトレモロの和音がわれわれを大古の時代へ、根源へと誘う。そのトレモロに乗ってスケールの大きな主題がくっきりと姿を現わす。霧が凝集し固い大地が形成され、生命を宿した被造物がその上で営みを始める。ブルックナーの音楽はこのように始まることが多い。ブロッホの文章の開始も、根源へとわれわれを誘うところや、主題が短い簡潔な文によってではあるがあっさりと提示されているところなど類似の点が多いが、そこにはブルックナーの音世界全体を包んでいる神の恩寵の光が欠けている。

この冒頭の文の解釈には、「音楽の哲学」の末尾に付論のようにについている「秘密」という章が適切な注釈となっている。それによると、ある川の流れが大地の中へ消え、突然はるか離れたところから別の川となって現われるように、人間の千里眼という能力もかつては多くの人びとがもっていたのに、いまでは失われてしまっているが、その代り音楽がその流れを受けついでいるという。なぜなら、われわれのかつて有していた超感性的な視力は次第に弱まり、感性的視力の方が強くなってしまったからである。しかしいまや夜が来て、世界は暗くなり、感性的視力では見るができなくなってしまった。キリストの光もはや助けにならない。しかもわれわれの内部では主観（ないしは、主体）が燃えており、これは外部のまた上部の闇も消すことができない。この主観に未来の光、到来しつつある別の世界の秘密を開示するものが、第二の千里眼である音楽なのだ、とこうブロッホは考えている。このような意味で、「われわれは外部に対して次第に盲目になりつつある」と言われているので

ある。では何故第二の千里眼である音楽においてわれわれが聞きとるのは「われわれ自身」なのだろうか。これも本当はこの論述の終においてはじめて明らかになることなのだが、先廻りして言えば、それは音楽の根源の姿であり、同時に窮局の目標を示している言葉なのだ。

序章「夢」は更に続く。

……われわれは森の中を歩き、われわれは、森が夢みるところのものであると、あるいは、あるかもしれないと感じる。われわれは樹幹の柱の間をゆく、小さく・霊的に・そしてわれわれ自身にとって不可視的に、樹々の音として・ふたたび森にあるいはふたたび外部の昼日や可視的存在にもどれなくなったものとして。われわれはそれを持っていない、われわれの周囲のこれらすべての苔・珍らかな花々・樹根・樹幹および光の条^{すじ}において存在するもの、あるいはそれらにおいて意味するところのものを。なぜならわれわれはそれ自身であり、それにあまりにも近すぎるから、この意識の・ないしは内的になってゆくことの幽霊めいた・そしてまだ名前のないものに、あまりにも近すぎるからだ。しかし音はわれわれ自身から外へ、燃えてほとばしり出る、音そのもの・あるいはその諸形態でなく、聞かれた音は。この聞かれた音がなじみのない手段を用いずに、われわれにわれわれのゆく道を・われわれの歴史的に内的な道を示す。その中で動揺する空気、というよりむしろ、われわれ自身がふるえ始め、外套を脱ぎ始めるような、ひとつの焰^ほとして。

このように「プロット^{プロット}開^{アウフヘンゲ}始^始」は哲学の論文としては未聞の暗喩^{メタファー}に満ちた緊張した詩的文体で綴られていて、

その言わんとするところがなになのか、きわめてつかみにくい。たとえば何故ここに「森」が出て来なければならないのか、読者に分るようには示されていない。ゲルマン民族の原始的生活において森が不可離不可欠であったからだろうか。あるいはプロッホがこの『ユートピアの精神』を執筆していた当時、イーザル河畔にある「緑の森」^{グリーニッファルト}に住んでいて、日頃このような森に囲まれていたからであろうか。（後者の方がありえそうである。プロッホの著作はわが国の私小説という用語にならえば〈私哲学〉とでも呼べるように、著者の私的な状況を哲学の中に何ら断りなしに書き入れることが多いからである。）

「樹幹の柱」という語を読むとき、しばしば森の中にたとえられるあのゴシックの教会の内部の柱の列を連想させられる。プロッホは同じ本の「装飾の制作」の章でゴシック建築の内部を論じながら、ヴァーグナーの『パルジファル』から次の印象深い科白を引用している。「一歩ごとに私はなんと遠くへ運ばれるのだろう」——「これは深い秘密だ。ここでは時間が空間になっているのだ」⁴⁰ ヴァーグナーの楽劇では、このときパルジファルはグルネマンツに導かれて深い森の中を聖杯の城へと歩んでいるのだが、この序章の中の「森」もこのような時間が空間に、空間が時間になるような場と考えることも、あながち見当外れではあるまい。

四

序章の「夢」に続く「音楽の哲学」は「音楽の歴史」と「音楽の理論」に大きく二分されている。ここではこの区分けにこだわらず、全体としてプロッホの音楽哲学の内的構造を浮き彫りにするように叙述を試みたい。

ブロッホの思想はまず根源へ、すなわち音楽のもっとも原基的な形態へと向かう。彼は初めに、「われわれはまずどのようにわれわれ自身を聞くのだろうか。」と問いかけ、「終りのない無意識の鼻歌として、および舞踏において。」とみずから答えている。そしてこの両者は無名であり、個性的に何かを形づくったりはしないが、「根源的な初めの魅力を」もっている、という。⁽⁴¹⁾

ここでいう「根源」とは、歴史的起源という意味を当然含んでいるが、同時に一般に音楽が生命を失わぬためにつねにそこにたちかえるべき源泉という意味にも用いられている。音楽の歴史的起源がそもそも声楽にあるのか器楽にあるのかすら学者によって説が分れていて、定まらない。かりに声楽にあるとしても、その一番原始的な形が孤独な鼻歌なのか、舞踏にともなって生じる自然な叫び声なのか、あるいは感情のたかまったときの語調の高揚から生じたものなのか、学者によって各論各説があって特定できない。ここではブロッホの鼻歌と舞踏説を音楽史的に実証された説として受けとる必要はない。むしろブロッホが自己の音楽哲学を展開するのに適した基石としてこの説を選んだにすぎない、と考えておいてさしつかえないだろう。

続く「初源」という章では、表現をより幅広く、より確固としたものにするために、別のもの（すなわち器楽の表現世界）を通過せねばならなかった、という前置きの後で、古代から中世を経てルネッサンスにいたる音楽の発展の歴史が回顧されている。ここでは要するに対位法と和声がどのようにして発明され、初期の生硬な技法がどのように生命のある表現へと磨かれていったかが、スケッチ風にとらえられている。これに関してクナイフは、ブロッホがギヨーム・デュファイやオッケンハイム（オッケゲーム）の作曲法を「歌えない、表情のない、メロディーのない」ものと述べている点を批判しているが、⁽⁴²⁾たとえばオケゲームの音楽がその技巧的な対位法にもか

かわらず有している豊かな響き、あふれるばかりの幻想、旋律の發明力に気がつくようになったのは、ごく近年のことにすぎない。このように後の音楽史的ないし音楽学的研究の成果の上に立って、個々の叙述の至らなさを指摘するのは容易なことだろうが、ブロッホの思想をその真意に沿って理解し、その上で批判するためには、志の低い不毛な試みというべきだろう。

その次に来る「処理」という短い章および「手仕事の順序」という比較的長い章では、音楽の歴史を手仕事の技法上の発展の順序に従って位置づけ評価することの無意味さが論じられる。たとえばベートーヴェンについては次のように述べられている。

彼の新しい作風は、技法的にはおおよそ新しくない。なぜならソナタに合流した源流はたくさんあったし、またハイドンは初めてこの多主題的構成物を作品として創造したのではあるが、ほかならぬこの客観的には静穩な楽匠が、変革の父としていつまでも生命を保っていて、それもむしろベートーヴェンよりはるかに技法の実験を好んだということは、教訓的である。これに対してハイドンの弟子であるベートーヴェン自身にとっては、自己の特定の音楽的作風のために、わざわざ敵対して変革せねばならぬような技法的なものは、そもそもなにひとつ存在していなかった。⁴⁴

このような関係はこの二人の作曲家にだけあてはまるものではなく、もっと普遍性をもっているという観点から、「モーツァルトをたてにグルックをけなし、ロッシニをたてにモーツァルトをけなし、マイアベーアをた

てにロッシニをけなしたハンスリックの陰險なおしゃべり⁽⁴⁵⁾はしりぞけられる。

音楽の手仕事の技法の発展が「偉大なる自我」である楽匠たちの評価に役立たないとすれば、次に社会学的関連による音楽家の位置づけが問題になる。これはブロッホによればつまるどころ同時代的な他の芸術の社会的に規定された特質でもって、その時代の音楽の特質が把握できるかという問題に還元される。その限りではこのような社会学的見地は、とくに音楽に関しては有効性をもちえないとされる。なぜなら音楽は歴史的にすぐれて非同時的な表現形式であるから。ここでブロッホはニーチュの次の言葉を引きあいに出して「非同時性」(Unzeitlichkeit)というカテゴリーを根拠づけつつ、同時にそれに新たな意味を付与しようと試みる。

音楽はすべての植物の最後のものとして現われる。いや時おり音楽は過ぎ去った時代の言葉のように、驚愕している新しい世界の中に闖入してくるが、いつも遅れてくるのだ。ネーデルランド楽派の芸術の中にキリスト教的中世の魂はやっと自己の十全な響きを見出した。ルターと彼の仲間の魂の最良のもの、宗教改革運動全体を創り出した偉大なユダヤ的・英雄的な動きは、ヘンデルの音楽の中によく鳴り響いた。モーツァルトにして初めてラシーヌやクロード・ロランの芸術の時代であるルイ十四世時代を鳴り響く黄金の中に表現した。ベートーヴェンとロッシニの音楽の中にやっと熱狂の・破れた理想の・はかない幸福の世紀である十八世紀が歌い出でたのだ。⁽⁴⁶⁾

つまり音楽においては本来は他の時代に属するべき精神的內容が、つねに遅れて、やっと後になって十全な表

現にいたるといふのだ。しかしブロッホはここでニーチェが「非同時性」をもっぱら歴史的に過去のものに関係づけているのを批判し、「非同時性」には未来に属するものの先取りという側面も当然含まれるべきだとして、マラーの第八交響曲やヴァーグナーの『名歌手』の祝祭などには、社会的規定をのりこえた未来に属するもの、あるいは別の世界に属するものの先取りが認められる、と論じている。⁽⁴⁷⁾

さらに次の章では、絶えずみずからの殻を破ってより若く脱皮してゆき、永遠に青春のみずみずしさを保っているという、「音楽の爆発的青春」が語られる。

ようやく「音楽の歴史哲学の問題」という章にいたって、ブロッホの音楽哲学の基本構想が大づかみに提出される。それによると、まずたんに歴史的に組み合わせられまとめられたものは、全体的な展望をうるために徹底的に分離されねばならないという観点から、音楽の諸ジャンルや諸形式は歴史的な背景から一応切り離されて、新たに分類整理されることになる。その基礎になるものとして基本的形式(Grundformen)がまず措定される。それはギリシャの柱、ゴシックの柱、ホメーロスの叙事詩、旧約聖書、プラトン哲学およびカント哲学が、それぞれの領域において意味するものを指している。これらはいずれも「最初のもの」としてその領域に意味をとまなつて踏み込み、それだけでその最初のものの中に壊れることのない、少くとも絨緞のように汲めども尽きることのない手本⁽⁴⁸⁾が存在することになるような意味深いものとされている。ブロッホはこの基本的形式をルカーチにならって「絨緞」という比喩で表現し、彼自身の言葉では「純粹な調整的形式」(die reine korrektive Form)とも呼んでいる。ここでブロッホは「ルカーチによって初めて用いられた補助手段」⁽⁴⁹⁾であると言っておきながら、例によって出典を示していないので、ルカーチがこの「絨緞」という概念をどこで、どのような意味で

用いているのかはこれまで不明であった。

一昨年ルカーチの遺稿『ハイデルベルク時代の芸術哲学』が刊行されて、この「絨緞」の出典をつきとめることがはじめて可能になった。ルカーチはこの一九二二年から一九一四年にかけて書かれた未完の著作の第二章「創造行為と受容行為の現象学的素描」の中で、芸術作品の創造のさいの素材（の物質性）とその形成原理の間に生ずるパラドクスを論じつつ、範^{パラダイグマ}例としての「絨緞」という概念を採用している。ここでルカーチは素材が何らかの選択や加工を経て自己完結した作品にいたるまでの過程に存在するパラドクスを三つの現象学的段階に分けて、最初の段階を「絨緞」という範例で説明している。そしてこれは具体的には絵画においては「平面の構成」(Flächengestaltung)に当り、詩においては「純粹に形式的な言語技術」(die rein formale Workunst)⁽⁵⁰⁾すなわちリズムや押韻技術に相当するものと説明している。ルカーチはこのパラドクスの論述をさらに展開して、作品と素材の数学的關係（部分と全体との比率、構成全体の寸^{フォルマット}法など）を論じるくだりで、次のように「絨緞」の概念を用いている。すなわち絨緞は一枚がさらに分断されてより小さな片になることも可能であり、そのさいその一片もそれ自体で完結し、出来上った完成品として通用し、トルソのような刺激的な、またはメランコリックな魅力は持っていない。また反対に絨緞はさらに何枚かの絨緞と組み合わせられて、より大きな全体にまとめられることも可能であり、そのさいもとの一枚の独立性はもはや認められなくなる、という。このような意味での「絨緞」概念は、たとえば詩の各節のその詩全体に対する關係にあてはまる、とルカーチは例をあげる。この節の数はその節の構造を規定している釣合とは全く別の原理によって決められている、というのだ。⁽⁵¹⁾

ブロッホはこのルカーチの「絨緞」の概念を、恐らく二人の「共棲」時代に両者の間で交された終りのない論

議の中で知り、受け入れたのであろう。ブロッホの文章中に「絨緞」の語がルカーチの意味で初めて使用されたのは、筆者の知る限りでは一九一四年に出された雑誌『アルゴナウテン』の第二号に載った「映画のメロディー、あるいは内在的音楽と超越的音楽」と題するエッセイにおいてである。ここでブロッホは無声映画に伴奏としてつく音楽の役割を論じながら、こう書いている。「ここでも世界はうつしとられている。しかも特徴的なのは、いくつかの形成された雑音がコピーされるといったやり方でなく、実生活が提示する浪費の・氾濫の・燃え上る充実の混ぜあわされた映像すべてが、その直接的対象から切り離され、すべてを代表する固有の強さ、質、したがってまた現実性をもった絨緞へと織り上げられるのである。」この文でも分るとおり、このエッセイの中でたびたび用いられる「絨緞」の語は、たしかにルカーチ的な概念として用いられてはいるが、同時にまたルカーチの場合とは少しちがったニュアンスをもって用いられている。ルカーチにおいてはこの語は絨緞という物体の持つ純粹に機能的な側面のみがすくい上げられ、抽象化されて、そのまま他の抽象的な術語と用じように用いられているのに対して、ブロッホにおいては絨緞という物体の性状や質感、さらには実用機能にいたるまでがすべて保持されたままで、暗喩的に生かされて用いられているのである。

ブロッホはこの「絨緞」という概念を用いながら、やはりまたルカーチと同じように三段の類型ジニヤによって音楽の形式、ジャンル、様式、内容、個々の作曲家といったがいに次元や領域の異なった現象を一挙にまとめて分類整理してみせてくれる。

第一の類型は、終りのない無意識の鼻歌、舞踏、および室内楽であるが、この系列のことを「より高いものから下に降下し、たいていは偽物の絨緞のようになってしまったもの」と注釈53している。第二の類型は閉じた歌曲、

モーツァルトの輕歌劇、オラトリオ、受難曲およびフーガといった系列である。その第三は開いた歌曲、筋中心の歌劇、ヴァーグナーあるいは超越的歌劇、ベートーヴェン、ブルックナーあるいは交響曲という系列である。最後の系列をブロッホはドラマ的な性格をもった「事件の形式」(Ereignisform)と呼んでいる。第二の種類の系列の最後に位置するフーガはほとんど「事件の形式」に移行しているのだが、その純粹に建築的な、非ドラマ的な対位法によってそれとは決定的に区別されているという。そしてこの第二の系列は第三の「事件の形式」に対して「真物の絨緞のように、純粹な形式のように、調整手段のように」現われる、とされている。

この三通りの類型による整理方法をブロッホは「三段論法」(Syllogismus)と呼んでいるが、この術語のブロッホ的な用法は、私たちが従来三段論法の言葉で理解しているものとうまく重ならないところがある。ブロッホはこの「三段論法」が弁証法的な段階構造であることを述べた後に、初版においてはさらにこの三段論法を補足説明して、「モーツァルトとバッハというそれ自体非絨緞的な実在的な小前提も、相対的にふたたび絨緞に、大前提であり調整手段であるものになりうる」と書いていた。この文とそれに続く箇所が第二、第三版では除かれてしまったために、小前提とか大前提とかいう三段論法に関連する術語がなくなってしまうて、いっそう分りにくくなっている。しかしここに示された関連を先に示した類型にひきうつせば、第一の類型は大前提、第二のそれは小前提、第三のそれは帰結ということになるのであろうが、ではいかなる根拠で鼻歌や舞踏、室内楽が大前提とされ、モーツァルトの輕歌劇やバッハの受難曲が小前提とされ、そしてベートーヴェンやヴァーグナーがその帰結となるのかは、何らの説明もされていない。

このブロッホの三段論法の構想の原型は『ユートピアの精神』で初めて示されたのではなく、前に触れた論文

「映画のメロディー、あるいは内在的音楽と超越的音楽」ですでに示されている。ここでは第一の類型は舞踏、和声的あるいは対位法的に聞かれるべきソナタ、そして室内楽となっており、第二は歌、シュベール・オペラ、歌劇、メロディー、あるいは和音的音楽、いかえれば閉じた単一テーマの歌、とされている。そして第三の類型として成就された室内楽、あるいは偉大な超越的交響曲が来る。⁽⁵⁸⁾この原型は多小の相違をとめないながらも、大筋においては後のものと一致しているといえる。そしてここではヴォリンガーの「内在的芸術と超越的芸術」という美術上のカテゴリーが音楽にも適用され、第二の類型が「内在的音楽」とみなされ、それより一段高いものとしてベートーヴェンとヴァーグナーの音楽が「超越的音楽」として位置づけられているのである。(なおおちなみにつけ加えれば、この「映画の音楽」論文は『ユートピアの精神』の後の章「創造的音づくり」のはじめの部分とも内容的に一致している文章を含んでおり、ここでは映画を見るさいに視覚は別として聴覚が他のすべての感覚の代りをつとめるといった、後のトーカー時代を先取りしたような予言的認識が述べられている。このようにプロッホの「音楽の哲学」の形成に重要な役割を果しているこの論文が、映画を契機に展開されていることは、強く注意を喚起しておく必要がある。)

プロッホはこのような論証抜きのかかなり強引な論法を根拠づけるために、この「三段論法」を他の芸術ジャンルにも適用してみせる。それによると、「静物、肖像、および大きな風景。線の装飾、彫刻、およびエイドスの像の複合と建築の多次元的装飾。短篇小説、抒情詩、およびその上の大叙事詩と演劇。」⁽⁵⁹⁾となっている。このように拡張されると、ますますこの「三段論法」なるものの恣意性、観念性があらわになってくるように思われる。たとえば最後の文学の系列で長篇小説がどこにも入っていないことだけでも、すでにこの方法に無理があること

を暴露しているといえよう。このような当時流行のヘーゲル好みの観念論的類型学は当時のルカーチにも認められるが、肝心なのはこのような方法が当時の彼らの視野をどのように狭くさえぎっていたか、あるいは逆に、このような方法に依拠していたにもかかわらず彼らはいかにその水準を突き抜ける思考を展開したかを正しく見ることであろう。

五

先に示した三つの類型と「絨緞」という概念を用いて、ブロッホは音楽史の個々の現象を処理してゆく。「歌曲」「モーツァルトについて」「受難曲」「バッハ、その形式と対象」「カルメン」「開いた歌曲と♯フィデリオ」^④というように表題を追ってゆけば、論述の対象はおのずから明らかになるだろう。この過程で閉じた歌曲の系譜としてシューマン、初期のシューベルト、ブラームスがあげられ、次いでこの輝かしい系列の頭であるモーツァルトが論じられるが、この場合あくまで輕歌劇の作曲家としてのモーツァルトにのみ焦点が合わされている。その論述は分析的・実証的なすすめ方でなく、きわめて詩的な暗喩に満ちた表現によってなされている。

彼の作品世界はまったく独特な静寂に傾され、夜は明け、優しい形姿らがわれわれを彼らの列の中にひき入れる。だがやはりまだ、あたりの様相が変わるあの夜、光が消えて山の妖精が現われるあの夜ではない。そして太陽がいまにも昇ろうとする曙光のような微光がすべての壁をおおっている。というよりむしろ蠟燭

は燃え続け、すべてはその光に照らされている。昼の陽光のもとでもより好ましく、より浄める力をも
 って、ところどころロココ風に彼岸と隣接しているが、それ以外は螺鈿色にただ外からだけ光を投げかけな
 がら。このような色とりどりの音形象の歩みはきわめて浮動的で、翼があるように速い。しかも少しもよ
 めかず、破裂もしない。《フィガロ》の比較的動きの多い重唱場面においてさえそうである。⁽⁵⁸⁾

このような文章は文体的には確かに魅力に満ちているが、モーツァルトの音楽の本質にわれわれの目を開かせ
 てくれるものではない。この場合モーツァルトはギリシャ的、バッハはゴシック的、ベートーヴェンとヴァーグ
 ナーはバロック的という図式をたてたプロッホは、ギリシャ的な中庸性と内在性を低く見る観点と自己の図式に
 縛られて、モーツァルトの音楽の持つ深い内容を見過しているといえよう。「魅惑的ではあるが動揺を与えるこ
 とのない、世俗的には浄化力があるが宗教的にはほとんど問題をもたない、音楽におけるギリシャ精神」⁽⁶⁰⁾という
 モーツァルトのとらえ方は、後のエッセイ集『異化作用』に収められた「《魔笛》と今日の象徴」というエッセ
 イ⁽⁶¹⁾において、あれほど見事にこの一見たあいまいなメルヒェンの歌劇の啓蒙主義的、前面の背後にある通過儀礼的
 なもの、カーニヴァル的なもの、総じて神話的なものの意義を明らかにしてみせてくれたプロッホを知っている
 私たちの眼には、やはり若さの持つ一面性の表われとしか映らないのはやむをえないだろう。

これに比してバッハを扱った二章では、対象に即して音楽そのものが問題にされており、先の三つの類型や絨
 緞の概念が適用されて緻密に論述が展開されている。ここではシオンの信者集団^{ゲマインデ}の表現形式としてのバッハのコ
 ラールの抒情的性格が強調されるが、この抒情が激したとき超ドラマ的なところまで飛躍はしても、結局は閉じ

た非ドラマ的な関連の中にもどるという性格がコラルを特徴づけているとされる。ブロッホは、このコラルの世界は中世の聖史劇ミステリーエが地上と地獄の上方に天国として設置したあのもっとも高い舞台にふさわしい、と述べている。しかし受難曲の本来の合唱の激しく揺れ動く個所（あの有名な「十字架につけよ」とか「バラバラを」と群衆が叫ぶ個所を指している）は、コラルとちがって、ドラマ的に筋に介入し、ときには聖書よりも情熱的な筋（行為）を産み出すことがある、という。そのときは静的で閉じた形式は壊れて、第三の新しい類型（開いた歌からベートーヴェンのソナタや交響曲にいたる系列）を生み出す基礎となるのである。バッハのフーガはこの閉じた歌曲の系列の最後に来るもので、それは「終りのない歌」という意味ではすでに「事件の形式」に移行しかけているのだが、非ドラマ的対位法によって第二の類型へひきもどされている、とブロッホは見ている。

ベートーヴェンを論ずるにいたって、ブロッホの文章ははじめて前の「装飾の制作」の章においてあのゴシックやバロックおよび表現主義の美術を讃えたときと同じような圧倒的な情熱に満たされる。ここではベートーヴェンはもちろん先の三つの類型の最後のその系列において頂点に立つものとして位置づけられており、楽曲の諸形式や和声的・対位法的技術が彼においていかに総合的に力強く働いて、真にドラマ的な「事件の形式」である交響曲の冒険的世界を形づくっているかが具体的に述べられている。

しかしブロッホの抱えたベートーヴェン像のもっともユニークなところは、ベートーヴェンを「ルシフェルの善い息子であり、最後の事物へ導く守護霊デーモンである」⁽⁶²⁾とする、いわば終末論的（もちろんブロッホの意味での）に色づけされた精神的形姿を与えられている点であるといえよう。たとえばベートーヴェンのソナタ形式の展開部から再現部にかけての緊張は、次のように表現される。

ここでは霧が火の中に注ぎ込まれる。暗い堅穴がいくつもある。われわれは展開部の中を坑道を歩むように進み、ここを抜けて第一テーマの輝きにむかつてゆく。それははじめは遠くはなれたアーク灯のように見えているが、ついに突然戸外のさえぎるものがない陽光に〔拡大する〕、憧憬に満ちて希求され、いったん奪われた後にいまようやくより豊かになってふたたびかちとられたこの第一主題の主音の陽光に拡大する。⁽⁶³⁾

音楽のもつユートピア的機能がきわめてよく把握された表現である。ブロッホにあっては、ベートーヴェンは自己の内面の小さな殻の中にとどまらず、宇宙的な規模で新しいもうひとつの世界に踏みいる英雄として、「終末の瓦礫と魔術をやり動かす」⁽⁶⁴⁾黙示録的・ルシファールの英雄として理解されているのだ。

ベートーヴェンの交響曲、手をもみしだく絶望の姿、その交響曲の中で、それを通じて体験される根源感情の攪拌、^{マカントロボス}大人間とその人語を話す海、この外へほとばしり出た人間らしさについての夢が英雄的・神秘主義的無神論のもっとも強力な光輝を投げかける、絶望から発しつつ動揺に身をまかせ、来るのをためらっている天国に逆らって。ここにおいて最後に〈われわれ〉と〈概して〉とが音楽の精神の中で邂逅する。ヘクリストの威光の彫刻作品に表現されているような一群の顔と、その中で〈われわれ〉が自己自身を聞くところのあの交響曲的に拡大された空間とが〔邂逅する〕。その空間では友愛のために分配しつくされた宇宙の根拠がこたまし、この音楽的出来事のなにかは個別的な多元的世界に対して定義可能になる。⁽⁶⁵⁾

このように把握されたベートーヴェン像は、日本でもヨーロッパでも支配的であったベートーヴェン理解とは著しくかけ離れている。古典主義の代表者であり、実生活においては厳格な道徳主義者で、啓蒙主義精神を体现した進歩的なヒューマニストという教科書風に作りあげられたベートーヴェン像とこのブロッホのベートーヴェン像は大いに背馳するものといえよう。ブロッホはベートーヴェンをこのように把握ることによって、伝統破壊の作業を大胆に押し進めているのである。ブロッホのユニークな解釈によって、ベートーヴェンは、『ユートピアの精神』によって初めて意識的・系統的に掘り起されたユダヤ教的メシアニズム、グノーシス思想、カバラ、キリアズム的異端宗派といった反抗と異端の思想史の地下水の流れをもっとも凝集した形で表現にもたらし芸術家のひとりとして位置づけられたのである。こうしてベートーヴェンのこの見通しのきかない奥深さ、最後の神にまでとどいている根の深さがヴァーグナーの見通しやすさと充実よりもブロッホによって高く評価される。ちょうど彼の哲学の根底においてカントの休息のないアプリアオリがヘーゲルの時期尚早に成就された客観主義よりも高く評価されるように⁽⁶⁶⁾。

この後にマラー、R・シュトラウス、ブルックナーがひとまとめに論じられるが、シュトラウスはシニクに冷たく扱われているのに対し、マラーとブルックナーは好意的に評価されている。

そして音楽史の系列の最後にヴァーグナー論が延々二十六頁にわたって展開される。そこではヴァーグナーが創始した「語りの歌唱」(Sprechgesang)、「無限旋律」、彼の作曲法に特有なシンコペーション的リズム、和声、対位法などの中に鼻歌(つまり、ひとり歌)、舞踏、といった最初の絨緞がその原初の生命力と共に復活している

ことが確認される。そしてモーツァルトのメールヒェン歌劇の成就としての \blacktriangle トリスタンとイゾルデ \blacktriangle と \blacktriangle パルジファル \blacktriangle が詳細に論じられる。そこには実に魅力あふれる叙述と鋭い洞察が盛られているのだが、ここでそれに立ち入る余裕はない。しかしたとえヴァーグナーの作品の個々の魅力が強調されたにしても、結局プロッホはここではニーチェの『悲劇の誕生』を（その後のニーチェ自身の修正は無視して）一直線にのぼして受け継ぎ、ヴァーグナーを「狂燥秘儀的ディオニューソスの喚起者にして革新者」として定義し、あくまで異教精神の体现者と位置づけたため、 \blacktriangle タンホイザー \blacktriangle や \blacktriangle パルジファル \blacktriangle にもかかわらずキリスト教的には不徹底な表現者として、バッハやベートーヴェンよりは低く評価せざるを得なくなっている。そして \blacktriangle ニーベルングの指環 \blacktriangle は当時のプロッホにとってあまりにも異教的精神へ傾きすぎたものと映ったため、「汚物と黄金と麻薬とが奇妙な風からまりあつた音楽」としてほとんど問題にされずしりぞけられている。

これがもちろん不当な扱い方であることは、後年やはり『異化作用』の中のエッセイ「ヴァーグナーにおける逆説とパストラール」で、プロッホが \blacktriangle 指環 \blacktriangle のもつ優れた点、すなわち伝統的に期待される反応の仕方をこえる驚きの効果もたらすパラドクス、過去の音をよみがえらすだけでなく未来を先取りする「予象」としてのライトモテーフのもつユートピア的機能などを、説得力ある表現で示し、自己の初期の見解を修正していることによつてもわかるであろう。とくにこのようにユートピア的機能をもつとされたヴァーグナーのライトモテーフについてほとんど論じられていないのは、『ユートピアの精神』において逸されている重要な点といわねばならぬ。

にもかかわらず、この「音楽哲学」の基調音を表わしているともいえる次の一節は、プロッホ自身が後に右の

エッセイで自己引用しつつ認めているように、ヴァーグナーの音楽、その響きが創り出す自然の原風景なしには考えられなかったものなのだ。「だが音楽は依然死の魔力であり、そしてオシアンの本質、雨、秋、早く侵入してくる暗闇の心底からの喜ばしさ、暗い空、重苦しい雲、霧、淋しい荒野を馬でゆく英雄たちに「より深いところ」隣あっている。彼らには霊は雲の形をとって、パッハやヴァーグナーに現われるように、現われるのだ。——〔音楽は〕この世界が終り、没落する方向をむいている。⁽¹⁰⁾」

六

「音楽の歴史」のごく大雑把な紹介を終えた段階で、すでに予定した紙数を超過してしまったため「音楽の理論」の内容のたちいった紹介をする余裕がなくなった。もっともこの「音楽の理論」の多くの部分は、和声法、対位法、リズムなど、作曲法や音楽学のかなり専門的な分野にかかわる問題を扱っており、その点では門外漢である筆者が、それらの個所を学問的・批判的に扱うことは、とうていできそうもない。それでここでは初期のブロッホの音楽哲学が後年の彼の思想形成にどのような意味をもつかが明らかになるように、この「音楽の理論」を貫いているブロッホの基本的な考え方を要約して示すことにしたい。

ルカーチは一九一四年、つまりブロッホとの「共棲」の時代に構想し、一九一六年に発表した『小説の理論』の中で、「長篇小説の形式は他のいかなる形式にもまして先験的なよるべなさの表現である」と述べている。⁽¹¹⁾生がそれ自体において充足し、ひとつの完結した円を形づくっていたギリシャの叙事詩や悲劇と対比しつつ、生が

その本来の意味を失い断片化した現代において、長篇小説こそその生にとってもっともふさわしいアクチュアルな表現形式であると把握したルカーチは、この生が自己自身を試みる冒険の形式としての長篇小説を通じて生の隠された全体性を探し求め、創造する方向に、生の本来の意味の回復、言いかえれば生の同一性イデンティティの獲得を見出そうとしている。このような芸術のユートピア的機能に力点を置く初期ルカーチの姿勢は、『ユートピアの精神』の著者ブロッホの姿勢と、小説に力点をおくか、音楽に力点を置くかの違いはあれ、基本的にはまったく共通するものであった。

ブロッホはこの処女作の中でその本来いるべき所を失った生が自己回復するユートピア的トposへの道をしばしば「故郷へ帰る」という言葉で表現している。そして音楽という表現手段はその形式の相対的完結性をうち破って「開かれた体系」になったとき（ブロッホによれば、ブラームス以来、とくにブルックナー以来それが始まったという）、はじめて人間の主観性の妨げられない直接的表現になりうるとブロッホは考えている。⁽¹²⁾ブロッホはヘーゲルにならって、かつて世界と共同体を満たしていた客観的な意味は失われたが、それはキリスト教の出現以来かろうじて主観の中にのみ保たれていると考える（この点もルカーチと同じである）。この主観、あるいはわれわれの中に燃えている火は「すべての外的なまた内的な暗闇の中でも消されることのありえない唯一のもの」なのである。まだ生起しない彼岸で成熟しつつあるものについての「まだ意識されない知」⁽¹³⁾がこの主観の意識の深い層から夢の醒めぎわの叫びのように直接音になってほとばしり出たものが、「開かれた体系」としての音楽であって、そこには現に存在している対象性とは別の対象性が問題になっており、「まだそこに一度も行つたこともないのに、しかも故郷であるような故郷の想起とそこへの帰路の発見」⁽¹⁴⁾が表現されるのである。その限

りでそこにはカント的・ショーペンハウアー的意味での物自体、後のブロッホの言葉に言いかえればへまだ存在しないもの、世界の最前線において発酵し、沸騰し、生成しつつある存在が直接的に形象化されているのであり、それゆえにブロッホは音楽を「耳の千里眼」と呼び、「もうひとつの世界の間近な接近⁽¹⁵⁾」を告知するもの、後年のより見事な暗喩^{メタファー}を用いれば「地平線がわれわれの足もとですぐに始まっている国⁽¹⁶⁾」と表現しているのだ。こうしてとらえられた音楽のユートピア的機能こそ、まさに隠された自己自身を求めて、故郷——それをブロッホは「内面の暖かく、奥深いゴシックの小部屋⁽¹⁷⁾」とも表現している——へ帰る道をたずねる、自己自身との出会いの過程としての生の自己表出にもっともふさわしいものとされるのである。

このようにルカーチとブロッホの思想的出発点はきわめて近いものだったにもかかわらず、思考の展開の手がかりを主に小説にするか、音楽にするかで、後年理論上の対立にまで発展する二人の思想的基本姿勢の相違が、この段階ですでにわれわれの目に見える程度に形成されていることを見逃すことはできない。すなわち、ルカーチは長篇小説^{ノヴェル}というミクロコスモスのもつ完結性の中に、たとえまだ実現されえないものにせよ生の全体性を表現することを求めることによって、作品自体の形式的自己充足性と内在的成就を作品評価の基準にすえたために、窮局的には後年の古典主義的作品を評価の絶対的標識点^{クリテリウム}にする文学理論へ通じる思想的基礎を固めてしまった⁽¹⁸⁾。これに対してブロッホはつねに未完結な「開かれた体系」としての音楽の持つ未来を先取りする力に自己の哲学の基礎を置くことによって、既成のものよりも未成のもの、伝来の安定した価値よりも実験による価値の転換の方に共感と理解を寄せる基本姿勢が出来上ったといえよう。この基本姿勢こそがブロッホをしてシェーンベルクを初めとする新音楽やカフカ、ジョイスらの文学に関するマルクス主義者としてはもっとも早い理解者たらしめ⁽¹⁹⁾、

表現主義に代表される前衛芸術の鋭い理論的擁護者たることを可能にしているのだ。少くとも一九一八年の段階で、当時少数の表現主義画家や文学者の間では注目されていたとはいえ、まだ世間的にはほとんど無名で、他の作曲家や音楽美学者たちの敵意に囲まれていたシェーンベルクを取り上げ、その無調主義への踏み出しの第一歩を意味する作品一〇の嬰へ短調の弦楽四重奏曲の和声の効果について、「それによって生ずるのは一種の無限な和声であって、これはその都度出発地と旅の目的地を知らせる必要がなく、また調性的真空の広い原野で発見の旅をするのを恐れる必要はさらにな⁸⁰い」と述べて積極的に評価しているのは、ブロッホの「音楽の理論」の逸すことのできない先駆者の功績といえよう。このようなブロッホの基本姿勢は、後の表現主義論争のさいに、彼がシェーンベルクの弟子でブレヒトの音楽上の共働者でもあるハンス・アイスラーと一緒に「アヴァンギャルド芸術と人民戦線」や「相統すべき芸術（を相統する術）」といった論文を執筆して、ルカーチの攻撃に対して表現主義や新音楽を擁護することになる下地をつくっているといえよう。さらにこの「音楽の哲学」と後年の『この時代の遺産』の中の「ストラヴィンスキーという時代のこだま」などの著作の延長上に、アドルノの『新音楽の哲学』（一九五八年）が位置していることを考えあわせれば、ブロッホの「音楽の哲学」が音楽学史上見過すことのできない重要な意義をもっていることが、おのずと明らかになるだろう。

七

『ユートピアの精神』の公刊された当時の反響の全体的眺望をうることはなかなか困難である。しかしこれま

でに知りえた書評のいくつかから推測すると、強い反発と熱烈な賞讃とがあいなかばしていたようである。しかしとくにその中の「音楽の哲学」の部分に関してとなると、手厳しい批評が多かった。たとえば一九一九年に『社会主義月報』に載ったエルヴィン・レントヴァイの書評は「ベルグソン流におしゃべりする音楽哲学の前の部分に彼のいうところの歴史なるものを置いて先導しているが、それは快樂主義的・表面的なもの以上には出ていない⁽⁴¹⁾」といった調子で、きわめて辛辣にこの音楽哲学を叩いている。

またブロッホがその著書の中で「彼は賢い男だが、あまりにもしばしばわれわれにそのことを忘れさせる⁽⁴²⁾」と揶揄的に言及したバウル・ベッカーも一九一九年四月八日付の『フランクフルト新聞』紙上に「音楽と哲学」と題する書評を載せている。音楽史の著作などで日本にも知られているベッカーは当時この新聞の常時の寄稿者として、音楽と演劇の批評を担当していたが、音楽理論家の立場からブロッホの「音楽の哲学」をとりあげて、次のような徹底的に否定的な評価を下した。「この〈音楽の哲学〉と称するしろもの全体は……扱われた素材に対する無知と他人の判断への依存と考察方法の不毛さとのひどい混合物でしかないので、読者を二五〇頁にもわたってぐるぐる引き廻すうずしさを考え合わせるなら、これがかつて久しくドイツの読者に提供されたものうちでもっとも不愉快な食わせものと呼ばねばならない⁽⁴³⁾」。

さらにブロッホの「音楽の歴史」のうちの次のような個所、「いつも明朗で如才ない、内容的に貧しいメンデルスゾーン、この不幸ないばりたがり屋シューマン、ブリリアントになったアンシャン・レژیムのピアノ弾きシヨパン⁽⁴⁴⁾」を例にあげ、「これらの判断の水準は革命熱にかかったカフェー店の常連席のそれに相当している⁽⁴⁵⁾」と断じている。それからベッカーは同じ新聞紙上で先にこの本を心をこめて賞讃したマルガレーテ・ブースマン

に強い異議を表明した後、一緒に取り上げたシュペングラの『西洋の没落』の批評に移り、同じ方向を志向しながらブロッホが失敗している点においてシュペングラは見事に成功しているとして、ながながと賞讃の言葉を連ねている。

これに対してズースマンはすぐに筆をとって反駁した。⁽⁸⁶⁾ベッカーは音楽理論家としての専門的見地からのみ見てブロッホの「音楽の哲学」の欠点をいくつかを指摘して、それをもとにこの本全体の本質と価値を判断しているが、この本は哲学的著作であって、あくまで哲学的見地からその全体を評価すべきである。ところがベッカーは著者ブロッホの基本的思考から全体を理解しようとしていない。それはとくに『西洋の没落』の音楽史的部分に関してブロッホが志向した同じ方向でシュペングラが成功しているというベッカーの見解に特徴的に表われている。ブロッホの哲学的意図はシュペングラのそれとは根本的に異なっている。以上がズースマンの反論である。

たしかに「音楽の哲学」にはレントヴァイやベッカーの指摘するような欠点があることはズースマンも認めているし、筆者もその内容を紹介しつつすでに指摘しておいた通りである。しかしすでに第二章であらかじめ注意を喚起しておいたように、「音楽の哲学」そのものをとりあげて音楽学的ないしは音楽史的な個別学問の領域の専門的研究の基準や方法で裁断してみても、ブロッホのこの著作の本質に触れることは決してできないのである。そして刊行以後第一巻だけでも一九五一年までに八万部を超える部数を刷ったというシュペングラの「かつてこんなに多く読まれた本が今日では忘れられてしまっている」の⁽⁸⁷⁾に対して、ブロッホのこの処女作は現在ますます多くの人びとの関心を引きつつあることは、ズースマンの立論の正しさを裏書きしているといえよう。それに

しても当時「卓越した音楽理論家」(ズースマン)として認められていたベッカーのこの本に対する拒否的書評はブロッホにとってきわめて手痛い打撃であつたろうことは、想像に難くない。このブロッホの音楽哲学に対するベッカー的評価は、現在にまでも尾を引いて、マルクス主義の立場に立つと思われるティボル・クナイフの論文にもその残響を見出すことができる。もっともクナイフ論文を貫いているブロッホ批判の方法は、ルカーチの「表現主義の(偉大さと墮落)」(一九三四年)の表現主義批判の手法をそのまま受け継いだものであることは、ベツォルトの指摘する通りである。⁸⁸たとえば表現主義者クルト・ピントウスやアウグスト・ハルムのような音楽理論家の言葉を引き、そこにブロッホに類似の表現や発想があるのを指摘し、さらにそれらの筆者の論述の底に共通してある非合理主義的傾向、社会的規定性をなおざりにして人間を抽象的にとらえるやり方、カオス的状況への共感、未来への無責任な希望などを引き出してみせ、これらの筆者と共にブロッホをファシズム的状况を作るのに力を貸したと断じているところなど、⁸⁹そのもっとも顕著な例で、過去の表現主義論争から何ひとつ学ぼうとしない悪しきルカーチ亜流のイデオロギー還元主義といえるだろう。

他方ブロッホを擁護する書評といえば、先の『フランクフルト新聞』紙に載ったマルガリーテ・ズースマンのものやエルンスト・ブラスの⁹⁰ものがあげられるが、二人の文章は表現主義的感激にあふれた熱っぽい賞讃であつて、ブロッホの観念性をさらに上まわる観念性に色どられた心情的共感の面が強く出ているかぎり、ブロッホのこの著書の弱点をさらに拡大してみせるような形でしか論は展開されないうらみがある。たとえばブラスはこう書いている。

こうしてわれわれは、われわれ自身に到達しようと欲し、われわれを探求する。世界中を。われわれのもっとも固有の本質をふくむさまざまな現象のなかを。まだ完結してはいないが、すでにぬくもりを發し、扉を叩いているのは音楽である。形象化された音、われわれの本質である。だが、われわれがそれに向かって歩んでゆくその終末だけがはじめて、われわれをわれわれ自身にし、完結させ、もはや模糊たるものでなくさせるだろう。その終末において、われわれは完全に、いまは単に夢にえがき予感し憧憬しているだけにすぎないところのものになりきるだろう。こうしてわれわれは救世主^{メシアス}を待っている。彼を呼び、彼の到来の準備をしている。それは、始められたことを完成させるためにほかならない。われわれの自我とわれわれの自己邂逅への道を世界のなかに切りひらき、この道を黙示録的狀況にいたるまで歩みつづけながら、われわれは彼を呼び、彼の準備をしているのである。^註

たしかにこの文はブロッホへの理解に満ちており、その思想的要約もを外れていない。しかしこの文体や用語までブロッホに似せて行われたこの内在的理解は結局のところブロッホの批評精神と切り結ぶ評者の主体的な批評精神が希薄で（その点ではブースマンの方により主体的な批評精神が認められるが、思想的には觀念性ももっと強くなっている）、その限りでブロッホの思想の微温的解釈と要領を得た紹介の域を出ず、それ以上に何かがつけ加わることはない。たとえばブロッホのメシアニズムを言うとき、その固有の質が問われねばならないだろう。その固有の質はたとえば、「パールシェムが言っているように、すべての客が机についたとき、やっとメシアが現われるのだと言えよう。この机はさしあたりは仕事机（＝労働のための机）である。しかし労働の彼岸で

はたちまち主の机〔「祭壇」になる〕⁽⁹³⁾といった言葉によく表現されている。『ユートピアの精神』のこういう側面をしっかりと把握して、他の評者の表面的なブロッホ理解ないしブロッホ誤解に対置させてみせてくれた批評の例を私は知らない。

ところでベンヤミンはショーレム宛の手紙でザロモ・フリートレンダーの「アンチクリストとエルンスト・ブロッホ」⁽⁹⁴⁾という書評に言及し、これを「ブロッホの本の弱点をきびしく発いてみせた、きわめて注目すべき本質的な書評」⁽⁹⁵⁾として讃めている。このフリートレンダーはベンヤミンと個人的に面識があった哲学者で、ミューナ(Mynona)という筆名でも著作を出している正統的カント主義者で、その著書『創造的無関心』はベンヤミンも高く評価していたという⁽⁹⁶⁾。フリートレンダーの書評はブロッホの文を多く引用しつつ自身をして語らしめる形をとり(ベンヤミン好みの方法である)、新カント派的な晦渋な文体を用いて皮肉たっぷりにブロッホを料理している。評者はニーチェの『アンチクリスト』⁽⁹⁷⁾
「この人を見よ」に依拠して、キリスト教は死に瀕しているという見地に立っており、ブロッホがディオニューソスの酒をキリスト教の皮袋に満たしたがっている⁽⁹⁸⁾ことにひきかえそうとしているのは、いわば「ディオニューソスの酒をキリスト教の皮袋に満たしたがっている」ことになり、まったく愚の骨頂だ、と叩いているのである。ここではブロッホの弱点のいくつかが正確にとらえられてはいるが、評者の関心はもっぱら宗教問題に集中しており、装飾の制作やまして音楽の哲学には少しも言及されていない。(なおこの書評の後に、これを掲載した雑誌『目標』の編者クルト・ヒラーが「後記」を書いている。そこでヒラーは先ずフリートレンダーのキリスト教理解に若干歴史的見地からの批判を加えているが、次にフリートレンダーのブロッホ批判をまだ生温しと思ったのか、ブロッホに対する露骨な悪罵を投げつけてい

るのには少々驚かされた。このようにブロッホの著書は表現主義文学者にも拒否的反應をひき起こしているのである。

周知のようにベンヤミン自身もこの本について書評を書くことを試み、それについてショーレム宛の手紙で次のように述べている。「ぼくの仕事は目下ある雑誌のために『ユートピアの精神』の詳細な書評をすることだ。そこでは多くの良い面や長所をその本自身に語らせるつもりだが、体質的ともいえる誤謬や弱点はまったく秘教的な言葉で診断を下される。全体は形式から言ってアカデミックなものになる。なぜならそうすることによってのみ、この本を正當に扱うことができるからだ。」⁹⁸あるいはやはり友人のエルンスト・シェーン宛の手紙では、「ぼくの批評は近いうちに印刷されて、きみに見てもらえるものと思う。おそろしく詳しく、おそろしくアカデミックで、おそろしく決定的にほめていて、おそろしく秘教的にけなしている。ぼくはそれを——望むらくは——著者の意になうように書いたつもりだ。著者もぼくにそう書くよう切に頼んできたんだ。」⁹⁹とも書いている。この書評の草稿は発表されぬまま失われてしまった。もしこの書評が残っていれば、これまでの他の諸々の書評への私の不満を一挙にふきはらうような、ブロッホの思想に肉迫しようとするベンヤミンの批評精神の火花を散らす対決を見ることがでたろうにと思うと、残念でならない。こうして『ユートピアの精神』は一九六四年に第三版が出されたその翌年に発表されたアドルノの「取手、つば、若い日の経験」¹⁰⁰というエッセイによってその真の魅力が引き出され、改めて多くの関心と呼ぶようになるまでは、まったく無理解と忘却の中に放置されるという運命をあてがわれるのである。

注

- (1) Ernst Bloch: *Ästhetik des Vor-Scheins* in 2 Bdn., hrsg. von Gert Ueding, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1974.
- (2) この点について音楽学者のカール・ダールハウスは次のように皮肉たふすりに述べている。「《千手象の美学》はこれまでフロロホの著作から構成したアンソロジーである。《ユートピアの精神》の中心的部分を占める《音楽の哲学》がこの中に入っていないのは不思議である。おそらく《音楽の哲学》は編者にとって事実的内容の点でもあまりにも秘教的であり、真実的内実の点でもあまりにも迷宮的であつたため、読者（一般にわれわれはいつも読者を自分のイメージでしか考えられぬのだが）に過大な要求をかけることはできないと彼が認めたからであらう。」 Carl Dahlhaus: *Philosophie unterwegs* in: *Die Zeit*, Nr. 28, 4. Juli 1975, S. 26.
- (3) プロロマの日記的な音楽とつづきのものもある。
- Bloch, E.: *Über Eigenes selber* in *»Morgenblatt«* Nr. 14, Sondernummer Ernst Bloch, Suhrkamp Verlag Frankfurt a. M., 2. November 1959, S. 1 f.
- »Ernst Bloch und Georg Lukács im Gespräch mit I. Fetscher, J. B. Metz und J. Moltmann«* in: *»Neues Forum«* Nr. 167/68, 1967, S. 837 f.
- Bahr, Einarhard: *»Ernst Bloch«*, Colloquium Verlag, Berlin (West) 1974.
- (4) プロロマの著作は原則としてベーマカンパ社の全著作集を用い、その場合は Bloch I 等々との略記するが、それ以外ものに依拠したときは個々に明記する。
- Bloch IV, S. 210. (d. i.: Ernst Bloch Gesamtausgabe Bd. IV) *»Erschaft dieser Zeit«*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1962)
- (5) Ernst Bloch und Georg Lukács im Gespräch (gekürzt: Bloch-Lukács Gespräch), a. a. O. S. 837.
- (6) Bloch, E.: *»Über Eigenes selber«*, a. a. O., S. 1~2.
- (7) Bloch-Lukács Gespräch, a. a. O., S. 839.
- (8) Vgl. *»Das falsche Geleise Zimmerwald«* in: Bloch XI, S. 26-28. (プロロマの著作集中のこの種の政治的文章を扱う

ときは初出のテキストとの照合は不可欠だが、この論文の初出誌はまだ確認できていない。）

(9) Bahr, a. a. O., S. 23.

(10) この論文は一九一一年に『社会科学・社会政策文庫』に公表されたが後表題を「スイスにおける平和綱領のいくつかにあつた」と改めつ Bloch XI, S. 46 f に収められてゐる。

(11) Dr. Ernst Bloch: »Schadet oder nützt Deutschland eine Niederlage seiner Militärs?«. Der Freie Verlag, Bern 1918, 23 S. (ちなみにこのパンフは遅くとも第二次大戦以前に日本にも入つてゐた形跡がある。国会図書館蔵の同書には「満州鉄道株式会社 東亜経済調査局蔵書」の印がある) など »Schadet oder hilft Deutschland eine Niederlage seiner Militärs?« in: Bloch XI, S. 34-43 には一九一十年十月とつて年月が記されてゐる。内容から推してこのパンフの原形は同書である。また »Was schadet und was nützt Deutschland ein feindlicher Sieg?« in: »Allmanach der Freien Zeitung 1918« とつてゐた題名の論文もフロムホの書誌目録に載つてゐる。

(12) 二人の会つた年については説あつて定かでない。フロムホは晩年の追憶で一九一八年と語つてゐる。(Vgl. »Über Walter Benjamin«, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1968 »edition suhrkamp Nr. 250«, S. 16.) しかし最近出たベンヤミンの友人ゲルシム・シェーレムの「ワルター・ベンヤミン」をめぐる友情の歴史』の中では一九一九年の三月廿四日とつてゐる。(Vgl. Scholem, Gershom: »Walter Benjamin—die Geschichte einer Freundschaft«, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1975, S. 101 f.) シェーレムは四四の日記を証拠としてゐるが、信憑性はこの方が高つてゐるやうである。

(13) Vgl. Ketter, David: »Marxismus und Kultur—Mannheim und Lukács in der ungarischen Revolution 1918/19«, Luchterhand Verlag, Neuwied und Berlin 1967, S. 18 f.

(14) Honigsheim, Paul: »Max Weber in Heidelberg« in: »Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie« hrsg. von René König, Sonderheft) Max Weber Zum Gedächtnis, Westdeutscher Verlag, Köln und Opladen 1963, S. 184 f. の「ヘーリウス・ヘイムの回想」は英訳、邦訳がある。ditto: »On Max Weber«, translated by Joan Ryfina, The Free Press, New York 1968; ハウル・ヘーリウス・ヘイム、大林信治訳「マックス・ウェバーの思い出」をみず書房、東京一九七一年。

(15) Ketter, a. a. O., S. 64.

(16) Vgl. Kettler, a. a. O., S. 27. 「ランジェルの右の革命家と評議会支持派の代弁者としてこう回顧している。『われわれ
 コルウィン・グループ一同は、あの(ルカーチ・)グループと敵対していた。《精神科学者ども》は戦争中、いくつかの
 課程をもった特殊な学校を開いていたが、それはドイツ観念論哲学のブダペスト研究所支部といったもので、そこでは昔
 の神秘思想家やフッサール、ボルツァーノ、フィヒテなどが研究されていた。彼らは軍国主義には反対で、彼らの事とす
 る社会科学は、当時流行していたマックス・ヴェーバーの精神にもとづいていた。われわれにとって彼らの哲学より腑に
 落ちなかったのは、彼らが戦争中積極的に戦争に反対して戦わなかったこと、およびルカーチが後にこれについて、《私
 をしてロシア式の血にぬれた独裁的革命から手をひかしたものは、良心の理由である》と書いたことである。」

もちろんこのレンジェルの証言は反対派の敵意を計算に入れて、割り引いて受けとらねばなるまい。それにしてもと
 かくルカーチの第一次大戦に反対する文章はこれまでのところ確認されていない。

(17) Lukács, G.: Vorwort, in: Werke 2. Bd, Fötschriften II, Luchterhand Verlag, Neuwied und Berlin 1968, S. 16.

(18) 拙稿「終末の哲学者エルンスト・ブロッホ——マルクス主義とユダヤ教的根源」、『現代思想』(青土社)一九七三年一
 月号、一七六一—一八七頁を参照されたい。

(19) Bloch-Lukács Gespräch, a. a. O., S. 840.

(20) Bloch, E.: >Über Don Quixote und das abstrakte Apriorik, in >Die Argonauten< Folge 2, Heft 9, hrsg. von Ernst
 Blas, Verlag von Richard Weissbach, Heidelberg 1916, S. 105—127.

(21) Honigsheim, a. a. O., S. 184 und 187.

(22) —(25) dito: a. a. O., S. 188. なおこの同じ号にブロッホも「ヴェーバーのある残像」と題する一文を寄せて、ヴェー
 バーに対する Hudigung を行っている (S. 287)。このブロッホらしい重い文体で叙された追悼文の真面目さは、ホー
 ニヒハイムの伝えるブロッホにまつわるエピソードとぶつかって皮肉な不協和音をかなでている。

また英訳と邦訳によると、ヴェーバーは「いわゆるヘカルヴィニズム——資本主義」の研究「『プロテスタンティズム
 の倫理と資本主義の精神』を指す」の中で感謝の気持をもってブロッホを引用していることになっているが、これは共に
 誤訳であり、この関連の中で用いられた jenen (前者を) という代名詞は Hermann Levy を指している。(原書 S. 225,
 英訳 p. 66, 邦訳一〇七頁) 事実またヴェーバーのこの主著では H・レヴィは引用されているが、ブロッホは引用されてい

な。

(26^a) 『ユートピアの精神』には次の三つの版がある。(1) Bloch, E.: »Geist der Utopie«, Verlag von Duncker & Humblot, München und Leipzig 1918, 445 S. (2) dito, (»Endgültige Fassung«), Paul Cassirer Verlag, Berlin 1923, 368 S. (3) dito, (»Bearbeitete Neuauflage von 1923«), Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1962, 352 S. (以下と言及するものは G. d. U. (1) 等々と略記する。)これらのうちどの版を定本と見なすべきかは、難しい問題である。ブロッホは彼の哲学の原理からして自己の著作を決してそれ自体で完結した、閉じた世界のものと思なしておらず、時をへだててもたえず手を入れ発展させるべきものと見なしている。したがって彼の作品は改版されるたびに必ず何がしか手を加えられるのが普通である。たとえば主著の『希望の原理』»Das Prinzip Hoffnung«でもはじめたときは»Deutsche Zeitschrift für Philosophie«断片的に発表された部分と、DDR (東独) の Aufbau Verlag から出された版と、BRD (西独) で出された版とでそれぞれテキストは異なっている。この場合とくにテキストの改変部分の多くがスターリンや東の社会主義諸国家の評価に関するものだったのと、その頃丁度ブロッホが東から西へ移行するという出来事があったために、ブロッホの政治的節操を云々する論議も出ている。しかしブロッホのテキスト改変はそのような低い政治的日和見主義の姿勢から来るものでないことは、『ユートピアの精神』の改版の歴史をとらえてみてもわかるであらう。

ブロッホは『ユートピアの精神』を一九一八年に発表したが、一九二三年にこの初版に手を加えて出版した。この第二版の冒頭にブロッホは次のような断り書きを付している。「この本が刊行されるのはこれで二度目である。それは一九一五年四月に始められ、一九一七年五月に脱稿し、一九一八年夏に出版された。最初の版はもっぱら仮の定着、印刷された草案とみなされるべきである。ここに刊行された新しい版によって『ユートピアの精神』ははじめてその最終的な、体系的な形で出版されるのである。」しかしこの「最終的な、体系的な形」とわざわざ断り書きをつけた版も、それより四十年後にブロッホ著作集の第三巻として出されるときに、またまた手を入れられ、この断り書きを裏切ることになる。

二回の改版のさいのテキストの変化を比べてみると、初版から第二版への移行にさいしてはテキストの上からも、構成の点でもっとも大幅な改変がなされており、これはもう別の本といってよいほどである。たとえば「この時代の思想的雰囲気について」という章は第二版ではなくなり、この中のカントとヘーゲルを扱った部分のみが残され、他の現代の哲学者ベルグソン、フッサール、ハルトマンらを扱った部分は、この第二版と同じ一九二三年に同じ書店から刊行された

『砂漠を通して』に収められているし、まだドン・キホーテを扱った「喜劇的主人公」という章は第二版では縮小されて、補論として別の章の中に押し込められている。さらにこの補論も第三版ではあっさり削除されている、といった具合である。(プロッホのドン・キホーテ論の変遷については、池田浩士のすぐれた論究「もうひとりのドン・キホーテ」『現代思想』一九七三年一〇月号、青土社、一九四—二一〇頁)を参照されたい。)第二版から第三版への改変は初めの場合ほど大きくないが、テキストにもかなり手が加えられているし、右のドン・キホーテ論を含む「結論—具体的に把握されたいいくつかの倫理的・秘教的象徵志向」という章のほとんどが「構成不可能な問の形象」というより大きな章から削除されているなど、構成上の変更も目につく。

それで私はここでプロッホの思想と意志を尊重して、基本的には(3)に依拠しつつ、歴史的・社会的な関連や、著者の思想の発展が問題になる場合には、それぞれの必要に応じて(1)、(2)に触れるようにしたい。

(26b) この著作が本来『音楽と黙示録』という表題を予定していたことによっても、「音楽の哲学」がいかに中心的な意義をもっていたかがわかる。これに関してショーレムはこう述べている。「ベンヤミンがこの本の名をあげたとき、彼から聞いた話だが、この表題『ユートピアの精神』はほんとうはプロッホがつけたものではない。彼は本来『音楽と黙示録』とつけたかったのだが、それをドゥンカー・ウント・フンブロット社の編集顧問ルートヴィヒ・フォイヒトヴァンガーが読者を尻ごみさせるものとして拒絶したということである。」(Scholem, a. a. O., S. 102)

(27) 拙稿「闇を通して光を——E・プロッホ『ユートピアの精神』をめぐる」『日本独文学会編『ドイツ文学』四二号、東京、一九六九年、七九—九〇頁を参照されたい。

(28) G. d. U. (3), S. 46 f.

(29) Vgl. Kneif, Tibor: »Ernst Bloch und der musikalische Expressionismus« in: »Ernst Bloch zu ehren«, hrsg. von Siegfried Unseld, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1965, S. 287 f.

Paetzold, Heinz: »Neomarxistische Ästhetik, Teil 1: Bloch, Benjamin« Pädagogischer Verlag Schwann, Düsseldorf 1974, S. 120 f.

(30) Schopenhauer, Arthur: »Die Welt als Wille und Vorstellung«, in: Sämtliche Werke Bd. 2, F. A. Brockhaus Verlag, Wiesbaden 1966, S. 304.

- (31) a. a. O., S. 310.
- (32) Bloch IV, S. 19.
- (33) Bätow, Hellmuth G.: »Philosophie und Gesellschaft im Denken Ernst Blochs«, Osteuropa-Institut an der Freien Universität Berlin, Philosophische und Soziologische Veröffentlichungen, hrsg. von Hans-Joachim Lieber, Bd. 3, Berlin 1963, S. 34.

これはブロッホに関するもっとも早く出た緻密で包括的なモノグラフィであるが、著者の反共主義的信念がブロッホのアクチュアリティに対して視野をなえきしている。なお先の「封印」のカテゴリーを「勝利」のカテゴリーと誤読してらる(「個所でやうなっているのを誤植ではないだろうか」)のには開いた口がふちがらない。(a. a. O., S. 80)

- (34) G. d. U. (1) S. 164, (3) S. 132.
 - (35) G. d. U. (3), S. 199 f. より再引用。なおこの引用文を含む「音楽における物自体について」の章は初版にはなく一九二〇年に雑誌『人間たち』に載った同題の論文に若干手を加えて、第二版以降の『ユートピアの精神』に収められた。
- Bloch, E.: »Über das Ding an sich in der Musik«, in »Menschen« Jg. 3 (1920), H. 2, S. 94~106.

- (36) Bloch-Lukács Gespräch, a. a. O., S. 840.
- (37) G. d. U. (3), S. 49.
- (38) a. a. O., S. 202 f.
- (39) a. a. O., S. 49.
- (40) a. a. O., S. 40. このヴァーグナーの引用は原テキストと若干変わっている。Vgl. Wagner, Richard: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, 5. Auflage der Ausgabe von 1871, Breitkopf und Härtel, Leipzig o. J., Bd. 10, S. 339. ここでは「とくに歩きもしないのにすいぶん遠くへ来た気がするなあ」——「よくわかったな、小僧、ここでは時間が空間になるのだ」となっている。
- (41) G. d. U. (3), S. 50. この鼻歌と舞踏に関する言葉は初版にはなく第二版以降書き加えられた。
- (42) a. a. O., S. 51.
- (43) Kneif, a. a. O., S. 301.

- (44) G. d. U. (3), S. 55.
- (45) a. a. O., S. 56.
- (46) a. a. O., S. 57. この引用文はニーチェの原文と若干異なっている。Vgl. Nietzsche, Friedrich: Werke in 3 Bdn., hrsg. von Karl Schlechta, Carl Hanser Verlag, München 1955, Bd. II, S. 1045, >Eine Musik ohne Zukunft< in: »Nietzsche contra Wagner«. この引用は初版にはないが、「非同時性」という概念は初版でも「非同時的なもの」(das Ungleichzeitliche)という形で、ニーチェを引き合いに出すことなく、すでに用いられている。Vgl. G. d. U. (1) S. 91. この「非同時性」のカテゴリーは、ブロッホの後の著作『この時代の遺産』の中で重要な意義を付され、この著作の中心的なカテゴリーとなっている。ここでは「非同時性」は音楽とその時代精神との関係ないしは音楽と他の芸術との関係といった美学的な文脈からは切り離されて用いられている。それは過渡期社会において大資本とプロレタリアという「同時性」に対して、小市民的サラリーマンや農民の意識の中にある相対的により古い時代に由来する意識がもつずれを指している。この非同時性から生じる意識の空洞をファシズムが巧妙に利用していることをブロッホは鋭く指摘している。
- (47) Vgl. G. d. U. (3), S. 58.
- (48) a. a. O., S. 64.
- (49) a. a. O., S. 65.
- (50) Lukács, Georg: Werke 16. Bd., >Heidelberger Philosophie der Kunst< (1912—1914), Luchterhand Verlag, Darmstadt und Berlin 1974, S. 92.
- (51) Vgl. a. a. O., S. 98.
- (52) Bloch, Ernst: >Die Melodie im Kino oder immanente und transzendente Musik< in »Die Argonauten«, Folge 1, Heft 2, hrsg. von Ernst Blass, Verlag Richard Weissbach, Heidelberg 1914, S. 84 f.
- (53) G. d. U. (3), S. 65.
- (54) eben da.
- (55) G. d. U. (1), S. 98.
- (56) Vgl. Bloch: >Die Melodie im Kino<, a. a. O., S. 88.

- (78) この基本姿勢は当時のルカーチのパウ・エルンストへの傾倒ぶりにはつきり現われており、このエルンストの過大評価はルカーチ理論の不毛性の例として、後々までプロシヤによって擲棄されることになる。
- (79) Vgl. Bloch, E.: »Romane der Wunderlichkeit«, in: »Erbenschaft dieser Zeit«, Verlag Oprecht & Helbing, Zürich 1935, S. 181 f, jetzt auch Bloch IV, S. 240 f.
- (80) G. d. U. (1), S. 190.
- (81) Lendvai, Erwin: »Ernst Blochs »Geist der Utopie«, in: »Ernst Blochs Wirkung—Ein Arbeitsbuch zum 90. Geburtstag«, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1975, S. 13 f.
- (82) G. d. U. (3), S. 125. $\phi\alpha\lambda\alpha\gamma\epsilon\lambda\iota\sigma\mu\circ\varsigma$ の言葉は初版に $\phi\alpha\lambda\alpha\gamma\epsilon\lambda\iota\sigma\mu\circ\varsigma$ より $\gamma\epsilon\lambda\iota\sigma\mu\circ\varsigma$ と誤ったが、これは $\phi\alpha\lambda\alpha\gamma\epsilon\lambda\iota\sigma\mu\circ\varsigma$ である。
- (83) Bekker, Paul: »Musik und Philosophie«, in: »Frankfurter Zeitung« 8, April 1919.
- (84) G. d. U. (3), S. 81.
- (85) Bekker, a. a. O.
- (86) Vgl. Susmann, Margarete: »Nochmals "Geist der Utopie"«, in: »Frankfurter Zeitung« 17. April 1919, jetzt auch in: »Ernst Bloch zu ehren«, S. 393~394.
- (87) Landmann, Michael: »Ernst Bloch im Gespräch«, in: »Ernst Bloch zu ehren«, S. 352.
- (88) Vgl. Paetzold, a. a. O., S. 124 f.
- (89) Vgl. Kneif, a. a. O., S. 295~299.
- (90) Susmann, Margarete: »"Geist der Utopie"«, in: »Frankfurter Zeitung« 12. Januar 1919, jetzt auch in: »Ernst Bloch zu ehren«, S. 383~393.
- (91) Blass, Ernst: »"Geist der Utopie"«, in: »Das junge Deutschland«, Monatsschrift für Literatur und Theater, Jg. 2, Heft 3, 1919, S. 63~67. [和訳はエルンスト・ノリス、梨田崇十郎「ノー・ユウの精神」『資料・世界ポロニタリア文芸叢書』第一巻「三十一書房」二五——二五七頁]
- (92) Blass, a. a. O., S. 64 [訳は梨田崇十郎]
- (93) G. d. U. (3), S. 307.

- (55) Friedländer S. (Salomo): >Der Antichrist und Ernst Bloch< in >Ziel<, hrsg. von Kurt Hiller, Bd. IV, S. 103~116 (1920).
 - (56) Benjamin, Walter: Briefe I, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1966, S. 224.
 - (57) Vgl. Scholem, a. a. O., S. 62 f u. S. 129.
 - (58) Friedländer, a. a. O., S. 110.
 - (59) Benjamin: Briefe I, S. 229.
 - (60) a. a. O., S. 232.
 - (61) Adorno, Theodor W.: >Henkel, Krug und frühe Erfahrung<, in: >Ernst Bloch zu ehren<, S. 9~20.
- なお第二次大戦後の『ユートピアの精神』に対する批評に関しては、ここでは扱わないことにした。

付記

ブロッホの初期の著作の得がたい版、『ユートピアの精神』第二版(一九三三年)、『砂漠を通して』初版(一九三三年)、『この時代の遺産』初版(一九三五年)は長友池田浩士氏の驚くべき蔵書から同氏のご好意によってお借りしたことをお断りし、この場を借りて心から感謝の意を表させていただきます。